



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

57

Editorial board

- Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
- Živko POPOVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Zoran ĐERIĆ, PhD
(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)
- Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
- Zoran MAKSIMOVIC, PhD
(Theatre Museum of Vojvodina)
- Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Jernej WEISS, PhD (Slovenia)
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
- Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2017

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

57

Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2017

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИСА SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

МАРИЈА Т. МАГЛОВ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ГЛЕН ГУЛД, МЕДИЈСКА ТЕХНОЛОГИЈА, МУЗИКОЛОГИЈА

САЖЕТАК: У овом раду заступа се теза да медијска технологија поставља услове у којима се мисли музика, те да представља оквир у коме се појављују и у односу на кога се сагледавају партикуларне музичке праксе XX века, а који је у значајној мери дефинисан појавом медија и медијске културе. Истовремено, „заживљавање“ одређених технолошких пракси условљено је друштвеним, културним, економским, а у случају музике и специфично музичким компонентама. У том смислу, фигура канадског пијанисте Глена Гулда издваја се као парадигматична, јер је у питању уметник чија је каријера нераскидиво везана за појаву тада нових технологија за снимање звука. У раду се прво разматрају неке опште поставке о медијској технологији у оквиру теорије медија и потреба да ове идеје буду укључене у корпус музиколошког знања, а потом се Гулдова активност разуме у односу на та знања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: медијска технологија, медијска култура, снимање музике, Глен Гулд, музикологија.

Продукција и рецепција музике у XX веку нераскидиво су везане за медијску технологију и у многим својим аспектима њом директно обликоване. Поред разноврсних пракси електронске и електроакустичке музике које зависе од одговарајуће технологије, акустичку музику такође врло често слушамо путем носача звука или различитих медијских преноса (путем радија, телевизије, интернет платформи и тако даље), док су инструменти на многим концертима електронски озвучени. Осим што утиче на начин продукције звука (рад у електронском студију као посебна врста музичке праксе), његов квалитет и на природу слушања, медијска технологија је конститутивна за масовну, медијску, потрошачку културу XX века у оквиру које се стварају специфични услови за постојање и разумевање музике. Другим речима,

* marijamaglov@gmail.com

медијска технологија је кључни фактор у обликовању великог броја музичких пракси XX века, како оних које се односе на савремено стваралаштво (уметничке и популарне музике), тако и на музику прошлости (интерпретације традиционалне западноевропске уметничке музике). Имајући то у виду, чини се кључним за музикологију да се у њен дискурс уведу одређене поставке медијске технологије и медијске културе које долазе из хетерогеног поља студија и теорија медија.

За разумевање комплексног међуодноса музике и медијске технологије/културе у овом раду ће послужити пример активности и естетских и поетичких ставова канадског пијанисте Глена Гулда (Glenn Gould). С обзиром на Гулдово интензивно залагање за доминацију снимљене музике у односу на музику извођену на концертима, као и на његову специфичну медијску личност, он остаје парадигматична фигура за разматрање разноврсних питања о музици и медијима на којој се преламају различити теоријски проблеми. У раду ћу истаћи два таква проблема: 1) питања о промењеном начину рада у студију омогућеног одговарајућом технологијом и естетичким схватањима о репродукованој музици, и 2) питања о музичкој индустрији и о томе како институција издавачке куће утиче на одабир репертоара, али и на креирање укупне слике о музичару и његовог „звезданог статуса“ – доводећи га до култног, готово поп-културног феномена у медијској култури. Ови проблеми су већ (деталније или спорадично) били разматрани у литератури, те мој фокус овде није на доношењу новог материјала, већ управо на анализи Гулдових текстова и текстова о Гулду као илустративних примера за аргументовање потребе да се музичке праксе XX века разматрају са знањем о условима које поставља медијска технологија. Померањем фокуса на разматрање значаја медијске технологије као услова у којима Гулд ради, посредно се потенцијално може допринети демистификацији његове активности, без умањивања огромног значаја који она има у свету музичке уметности.

Теорија медија, медијска технологија и музикологија

Дисциплине теорије медија и студија медија представљају хетерогено поље приступа проучавању медија, а флуидност ових појмова рефлектује њихову изразиту интердисциплинарност и диверзитет могућих приступа. Доминантна школа која је усмерила правац којим ће се значајна академска продукција о медијима кретати јесте Група за истраживање медија бирмингемског Центра за студије културе. Како Стјуарт Хол (Stuart Hall), једна од водећих личности ове институције, објашњава, рад са медијима у оквиру Групе био је редефинисан у односу на шири оквир студија културе (Hall et al. 1980: 104). Као примаран

задатак студија медија постављена је анализа медијских текстова, њихово повезивање са анализом публице и са ширим друштвенополитичким контекстом у коме су одређени медијски текстови произведени и присутни у ланцу комуникације пошиљалац–порука–прималац (BRIGGS, KOVLI 2005: 6–7). Проучавање музике у медијима у складу са овим приступом окренуто је анализи музичких медијских садржаја, репрезентације идентитета путем различитих музичких пракси, заступљености одређених жанрова и начина њиховог представљања.

Међутим, последњих година се у оквиру теорија медија појављују и другачија струјања. На пример, теоретичар медија Јост ван Лун (Joost Van Loon) критикује Холов приступ јер редукује медије на „културне алате“ (VAN LOON 2008: 7). Према његовом схватању, анализа медијских садржаја није довољна за разумевање наше свакодневице, а садржај сâм није једино што утиче на нас, већ и технологија. У том смислу, Лун критикује анализу медија као средстава која су увек у служби нечег другог и залаже се за приступ који повезује садржај и технологију као две стране истог процеса – процеса медијације. То не значи да се анализа медијског садржаја занемарује, већ да разумевање медија мора да обухвати разумевање специфичног контекста у којем се појављују, садржаја и ефеката медија. Кључна идеја је у томе да медији структуришу наше мишљење, те да су самим тим конститутивни у формирању значења као и садржај који се путем њих пласира (Исто: 1–5). Теоријско разматрање процеса медијације и технологије медија нису сасвим нове идеје у оквиру теорије медија, али се интересовање за њих интензивирало након појаве нових медија, односно, теорије нових медија, где су управо процеси медијације и ремедијације изузетно важни.

Контроверзна личност Маршала Маклуана (Marshall McLuhan) једна је од важнијих када су пионири теорије медија који су утицали на садашње трендове у питању, иако је овај аутор у великој мери критикован, између осталог због свог разбарушеног, есејистичког стила писања који се креће између детаљисања и генерализација, као и због технолошког детерминизма. Ван Лун истиче корисност одређених Маклуанових поставки, пре свега његову идеју да је културална еволуција зависна од технолошких иновација, затим посматрање медија као нечег више од оруђа, као и разматрање њиховог утицаја и развоја у односу на окружење (Исто: 20–48). У овом контексту, Ван Лун наглашава потребу да се Маклуанове идеје, с једне, и критика технолошког детерминизма, с друге стране, ревидирају, како би се изнова размотрила креативна и активна моћ технологије, која уоквирује и конструише реалност подједнако као и садржаји који се путем ње презентују (Исто).

Кључну разлику између Маклуана и европских мислилаца који су дотакли питања медијске технологије у својим теоријским радовима

(попут Бенјамина [Walter Benjamin], Вилијамса [Richard Williams], Барта [Roland Barthes] и Бодријара [Jean Baudrillard]), Ван Лун објашњава позивањем на Џејмса Керија (James Carey), који објашњава разлику између северноамеричке и европске континенталне мисли о медијима помоћу концепата трансмисионог и ритуалног погледа на комуникацију (Исто: 10). Док први реферира на комуникацију и пренос информација на даљину, други је више окренут ка комуналном и ритуалном доживљају, те је социјални и културални аспект истакнут у први план. Савремена проучавања медијске технологије превазилазе ову поделу не занемарујући аспект друштвеног, политичког, економског и културног контекста док истичу конститутивни значај медијске технологије за формирање и структурисање нашег мишљења. Ипак, разлика између поменутих школа мишљења, на коју се позива Ван Лун, значајна је у контексту овог рада и када су Гулдова интелектуална позиција и његов однос према концертном извођењу у питању.

Улогу медија као конститутивних чинилаца креирања нашег мишљења и искуства на карактеристичан начин истакао је још један значајан мислилац теорије медија, Фридрих Китлер (Friedrich Kittler), изјавом: „Медији одређују нашу ситуацију“ (KITTLER 1999: xxxix). Китлер сматра да су медији алфа и омега теорије (посредно, дакле, и мишљења уопште) зато што одређују наше интелектуалне операције. Надовезујући се на фукоовску анализу дискурса, Китлер уводи анализу медијског дискурса и концепт дискурзивне мреже, под којом подразумева „мрежу технологија и институција које дозвољавају одређеној култури да бира, чува и продукује релевантне податке“ (Исто: xxiii). У том смислу, дискурзивне праксе зависе од медија. Разумевајући то у односу на музику, може се рећи да музичке праксе и дискурси о музици зависе од медија и медијске технологије у оквиру којих се појављују. Тачку медијског обрта, односно, кључне радикалне медијске и технолошке новине Китлер проналази у седамдесетим годинама XIX века. За музику је овај период важан због првих експеримената са снимањем звука, а потом и појаве фонографа и грамофона.

Приметно је да дефиниције појмова „медији“ и „технологија“ могу реферирати на различите концепције. Термин „медији“ може бити схваћен двојачко, при чему се односи на: 1) средство (алат) којим се остварује одређена намера, 2) систем. Медији се схватају као средства комуникације и средства преноса и чувања податка и информација, односно, као сложен институционални систем у којем ова средства функционишу. У овом раду, кључни су: електронски медији, масовни медији, аудио-технологија (*audio recording, sound recording*), технологије за снимање и чување звука (*recording media*), технологије репродукције звука и/или звука и слике. Медијска култура односи се на културу

детерминисану масовним медијима. Технологија се посматра као активност која мења или формира културу. Специфично у контексту музике, једна од дефиниција технологије јесте да се њоме „именује хетерогени отворени или затворени скуп техника, техничких средстава и облика понашања повезаних са употребом или извођењем технике те правила или обичаја употребе технике у односу на специфичне индивидуалне или колективне облике понашања повезане са производњом, разменом, рецепцијом и потрошњом музике“ (ŠUVAKOVIĆ 2016: 303). Притом, технологија музике се не односи само на извођење музике на одређеним инструментима, већ на целокупне односе који су повезани са „стварањем, извођењем, репродуковањем, снимањем, архивирањем и презентовањем музике у музичким и ванмузичким институцијама“, које, са своје стране, представљају „друштвени ‘релациони рам’“ у оквиру кога се технике изводе, а одговарајући облици понашања се спроводе у дело (Исто).

Ова дефиниција је у извесном смислу блиска појму „технолошког оквира“, једном од кључних термина социјалне конструкције технологије, усмерења у оквиру социологије технологије. Он се односи на начине на које различите групе виде и дефинишу партикуларне технолошке проблеме (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 16). Технолошки оквир структурира интеракцију између чланова одређене групе и обликује њихово мишљење и делање. У том смислу, он је сличан концепту парадигме Томаса Куна (Thomas Kuhn),¹ с тим што није ограничен на научне или уско специфичне заједнице, већ је примењив на различите групације (BIJKER 2009: 91).

Због уочавања конститутивне улоге (медијске) технологије за мишљење и делање у овим различитим приступима, показало се кључним да се она размотри и у оквиру музикологије. Један од аутора који је последњих година томе посветио значајну пажњу јесте музички продуцент, композитор и музиколог Сајмон Загорски-Томас (Simon Zagorski-Thomas). Како наводи Загорски-Томас, у музикологији која је традиционално фокусирана на композитора, а не на извођача, органологија је представљала веома мали допринос академском знању (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 36), те је, у оквиру студија извођаштва, акценат био постављен на технике извођења, а не на технологију инструмената. За Загорског-Томаса, ово је индикативно, као и чињеница да су традиционалне студије западне европске уметничке музике оријентисане ка хармонији и форми више него ка инструментацији и тембру, те тврди да је инхерентна

¹ Кунов концепт парадигме означава „оно што чланови једне научне заједнице деле: обратно, једна научна заједница људи састоји се од људи који деле једну парадигму“ (Кун 1974: 240).

идеологија дисциплине потекла из картезијанског дуализма духа и тела. У том смислу, физикалност и гестуалност инструменталног извођења вредновани су мање, како објашњава Николас Кук (Nicholas Cook), у односу на компоновање као церебралан, интелектуалан чин (према ZAGORSKI-THOMAS 2014: 96). Према Загорски-Томасу, технологија снимања музике је пружила могућност извођачима да сачувају резултате сопственог рада, те је тиме отворила простор за ревидирање неједнаког односа између композитора и извођача (Исто). Ипак, у том контексту је задржана представа о делу као записаном и целовитом, а наизглед су избрисане телесност и процесуалност оног „овде и сада“ извођења. Загорски-Томас истиче да извођење снимљено у студију не треба посматрати као пуко бележење живог извођења и звука који „оригинално“ постоји негде ван студија, а „ухваћен“ је на снимку, већ као шематску репрезентацију која јесте нешто фундаментално другачије (Исто: 122). У том смислу, улога технологије је кључна, јер правац у коме је развијена „продукује механичку или електронску шематску репрезентацију догађаја искоришћавањем партикуларне карактеристике начина на који та активност утиче на вибрације у ваздуху“ (Исто). Постојећа технологија је, на тај начин, услов постојања сасвим другачијег звука и начина на који је он коришћен у оквиру одређених музичких пракси. Због тога, Загорски-Томас као једно од кључних места музиколошког истраживања потенцира сагледавање креативних процеса интеракције између различитих актера (уметника, продуцентата и других ангажованих у студију) и доступне технологије (Исто: 36).

*Глен Гулд: уметности у условима медијске технологије
и медијске културе*

Коришћење креативних потенцијала технологије за снимање и ре-продуковање звука доведено је до поетичког принципа у раду Глена Гулда. Након што се повукао са концертне сцене на врхунцу каријере, Гулд се посветио снимању композиција у студију. Иако се о тачним разлозима који су до те одлуке довели спекулисало, сматра се да се валидно објашњење може пронаћи у његовим текстовима (RADISAVLJEVIĆ 2009: 314).

На пример, у тексту „The Prospects of Recording“, Гулд истиче да је један од специфичних квалитета које омогућава извођење у студију интимнији однос према звуку, какав није био уобичајен међу његовим савременицима. У извођењу класичне музике ценио се акустички сјај, док су се, захваљујући технологији, створиле могућности за постављање „аналитичке јасноће, непосредности и готово опипљиве блискости“ (GOULD 2009: 116) као пожељних карактеристика звука. У том смислу,

створена је естетика интимнијег и ближег звучања. Међутим, много значајнију улогу у остваривању Гулдових поетичких идеја имала је могућност коришћења техника монтаже (*tape splice* технике), односно монтирања исечака траке на којима су снимљени сегменти различитих извођења. Овакав приступ извођењу Загорски-Томас назива нелинеарним. За њега је карактеристична могућност критичке рефлексije и накнадног доношења одлука о коначном изгледу целине дела (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 22). Према Гулдовом мишљењу, овакав приступ и техника *tape splice* значајни су утолико што стварају услове да се извођач максимално приближи идеји дела, онаквом каквим га је замислио композитор, без непотребних акустичких ефеката које захтева концертно извођење. Због тога је извођач у могућности да успостави контакт са делом који је умногоме сличан композиторовом, те да темељно анализира и „сецира“ дело, без потребе да уноси интерпретативна „улепшавања“ и претераности у изразу који су намењени завођењу публике у концертној сали (GOULD 2009: 116). У том контексту Гулд критикује и снимке концертних, „живих“ извођења, сматрајући да је предност музике настале у студију управо у томе што омогућава њено изузимање из сваког контекста и упућивање слушаоца на само дело, на саму музику. За Гулда, посвећеност коју концерт као друштвени догађај захтева само одвлачи пажњу са музике, те је очекивао да ће концерт као институција ускоро бити „мртав“ (RADISAVLJEVIĆ 2009: 315). Он је такође приметио да са праксом слушања носача звука долази до парадокса речи публика када је у ствари реч о „безбројним приватним аудицијама“ (GOULD 2009: 122) и да ће музика „у електронском добу постати много уноснији део наших живота, мање орнамент и да ће их, напослетку, променити много дубље...“ (Исто: 125–126).

Значајан део поменутог Гулдовога текста усмерен је на својеврсно „разрачунавање“ са противницима снимања и монтирања музике у студију. За њих, снимак остварен помоћу техника монтаже представља „непоштenu, дехуманизујућу технику“ која угрожава архитектонику дела (Исто: 117). Осим тога, снимак остварен у студију критикован је као аутоматизован и неаутентичан, а једина врста снимљеног извођења која за Гулдове неистомишљенике долази у обзир јесте снимак самог концертног извођења, које онда добија посебну, документарну вредност (Исто: 119).

Дакле, у односу на своје савременике, Гулд се на битно другачији начин односио према технолошком оквиру у којем је функционисао. Медијска технологија је битно променила музичку сцену и довела до дискусија попут наведене, јер се снимање и репродуковање музике у том тренутку више нису могли избећи и постали су проблем о коме је важно заузети став. Да коначан однос према ономе што технологија

поставља као услове постојања музике зависи ипак и од других (друштвених, културалних, економских) фактора, показује управо пример радикално другачијег односа према концертном и снимљеном извођењу, у којем се налазе одједи европског, односно, северноамеричког односа према медијима. С обзиром на то да је и Гулд био део интелектуалне климе која је у Канади остварена са развојем теоријске мисли о технологији медија, информација и комуникација, те да је био у контакту са Маклуаном и често га цитирао у радовима (MANTERE 2012: 118–122), није необично што ни за Гулда тај ритуални аспект комуникације није тако важан, колико могућност преноса садржаја на шире релације из центра дешавања (у његовом случају, из студија). Напротив, код Гулдових савременика препознаје се инсистирање на ритуалном аспекту посвећеног слушања интерпретације и социјалних аспеката које концерт има као јавни догађај. У том смислу, Гулд је остао усамљена фигура, пошто се показало да концерт и даље опстаје као форма слушања музике, а иако су различите технике монтаже постале уобичајено средство рада у студију, за уметнике из света класичне музике оне ипак нису постале примарно средство остваривања поетичких намера (уп. ZAGORSKI-THOMAS 2014: 182).

У Гулдовој поезици, технологија је пресудан фактор утолико што је конститутивна за извођење које он сматра идеалним и које без таквог принципа рада у студију не би било могуће. Технологија према његовом схватању не служи за пуки пренос информација (као што би снимак јавног извођења композиције био само бележење догађаја), већ је она „средство за идеализацију утиска“ (GOULD 1984: 355). Гулд тежи извођењу као савршеном, идеализованом феномену, те му технологија омогућава да, с једне стране, уноси интервенције које у целовитом извођењу не би биле могуће, а с друге, да ту идеалну интерпретацију фиксира тако да се она увек појављује у истом обличју (RADISAVLJEVIĆ 2009: 315).

Инсистирање на церебралном, интелектуалном извођењу квалитет је који се повезује са превладавањем ума над телом у традицији западноевропске мисли о музици, као што је поменуто у запажању Николаса Кука. Још један аспект због кога је Гулд вредновао извођење у студију јесте управо то што му је креирање атмосфере анонимности дозвољавало да поништи субјективан упис извођача (Исто). Другим речима, медијска технологија наизглед пружа могућност да се тело извођача, као оно што је мање вредновано у картезијанској подели на ум и тело, избрише. Тај отпор према физикалности очит је и у Гулдовој потреби да свој говор о физичким аспектима извођења сведе на минималну меру (SANDEN 2009: 14). Парадоксално, због јасноће коју пружа снимак карактеристични уписи Гулдовога тела се ипак чују и препо-

знатљив су сегмент његових интерпретација. Певање и други трагови гласа, дисање и шкрипање столице, као трагови читавог тела које је ангажовано у изношењу специфичне интерпретације, забележени су и на снимцима. Према запажању музиколога Пола Сандена (Paul Sanden), они су показатељ свеprisутности медијске технологије и потврда артифицијелности поделе на ум и тело, с једне, и на живо и снимљено, дехуманизовано извођење с друге стране (Исто: 7). У том смислу, сам медиј поново је кључан, конститутиван аспект у коначној и препознатљивој интерпретацији, а не само преносилац садржаја, јер на специфичан начин потенцира субјективни упис телесности извођача.

Изолованост коју је Гулд тражио у окриљу студија, иако можда необична ако се студио посматра као до тада још неуобичајено „радно место“ пијанисте, истовремено одговара класичарско-романтичарском моделу усамљеног генија и виртуоза (уп. RADISAVLJEVIĆ 2009: 313). Ипак, Гулдов рад у студију није заиста подразумевао изоловану, већ тимску активност. У креирању снимака, и, након тога, носача звука као производа намењеног масовној потрошњи, учествовао је тим сарадника. У студију, улоге сниматеља, монтажера и продуцената, односно, читавог техничког тима, незаобилазне су за постизање одговарајућег крајњег звучног резултата.² Због тога, Гулдова активност јесте један од примера карактеристичног начина производње музике у XX веку – колективног рада у електронском студију и напуштања идеје стварања музике као чина изолованог појединца. Иако одомаћена у популарним музичким праксама, ова идеја ипак није заживела у наративима традиционалне уметничке музике, чак и када реалан рад у студију постоји, управо због јаког присуства мита о генијалном, индивидуалном ствараоцу (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 105).

Тај мит се у креирању Гулдовога имица вешто преплиће са модернизованом представом уметника у медијској култури. Један од примера је омот плоче *Голдберџ варијација*, који у први план ставља процес рада у студију: Гулда и сараднике у спонтаним покретима тела у току договора, клавириштимера који проверава инструмент и, ређе, Гулда који седи за клавиром. Како наводи Санела Радисављевић: „Целокупан ефекат ових фотографија био је веома значајан у том смислу да слушалац композицију није доживљавао искључиво кроз ауру Баха већ му је сугерисана представа о техници снимања звука као битном процесу у реализацији и интерпретацији музичког дела“ (RADISAVLJEVIĆ 2009: 313). Омот плоче није једини начин на који је Гулд као феномен

² Гулд у тексту „The Prospects of Recording“ описује рад у студију и одлуке које доноси са својим тимом, као и чињеницу да слушалац више не може у коначном резултату да препозна шта је интервенција монтажера (GOULD 2009: 118).

визуелно обликован: напротив, читав процес снимања је био медијски испраћен, те су се Гулдове фотографије редовно појављивале у штампаним и аудио-визуелним медијима. Његове ексцентричности представљале су куриозитет и заједно са свим осталим аспектима његовог понашања и активности чиниле Гулдову персону – јавну, масмедијску представу о уметнику. Управо ово креирање јавне, препознатљиве личности (бренда) представља једно од проблемских места у анализи музичке индустрије, за које Загорски-Томас истиче да је запостављено у студијама музикологије. Наиме, медијска технологија и медијска култура уско су повезане са музичком индустријом и тржиштем. У том смислу, уметничка музика постаје још један од производа у музичкој индустрији који је потребно на одговарајући начин маркетиншки пласирати. Границе између популарне и уметничке, „високе“ музике постају пропустљиве, те поједини уметници из света уметничке музике добијају „звездани“ статус, а учестала су и поређења са иконама поп-културе. Тако се, на пример, Гулд пореди са Џимом Морисоном (Jim Morrison) и Џејмсом Дином (James Dean),³ а фасцинација његовим ликом и делом прерасла је у понављање клишеа, мита и стварање култа његове личности, што је навело музичког критичара Терија Тичаута (Terry Teachout) да говори о феномену „гулдизма“ (MANTERE 2012: 20). На Гулдов статус у популарној култури пресудно су утицала три фактора: његов ангажман са издавачком кућом Колумбија (Columbia), интелектуална клима у којој су Маклуанове идеје наилазиле на значајан одјек, а са којима су Гулдови ставови кореспондирани, као и генерална могућност креативног рада у студију (Исто). Такође, ни Гулдов одабир репертоара није био искључиво ствар личне, независне одлуке извођача, већ резултат процене његове издавачке куће о томе која би дела изазвала одговарајућу потражњу (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 224).

* * *

Сагледавање бројних аспеката у којима је Гулдова активност била кључно дефинисана условима у којима је радио указује на то да, колико год Гулдова поетичка визија била јака, те истицана као пресудна у активностима које је спроводио (Исто: 224–225), чињеница је да је она била ипак само један од сегмената који су заједно дали оно што се под феноменом Гулд препознаје. У том смислу, пример Гулдових поетичких настојања и остварених извођачких претензија представљају резултат рада у другачијим технолошким условима и указују на то колико је технолошки оквир у коме се уметник креће важан за коначан

³ Симптоматично је да се ово поређење, истакнуто у једној критици, налази на омогу ДВД издања филма *Genius Within: The Inner Life of Glenn Gould* (Lorber films, 2011).

изглед његових остварења. Читав сплет околности у којима су Гулдови снимци остварени, а које се односе на доступну технологију, креативан рад више појединаца у студију од којих сваки има своју улогу, потом на институцију издавачке куће, пословни модел који у њој преовладава, медијску културу у којој се на стратешки начин пласира производ до кога сви претходни чиниоци доводе, али и општи културни контекст у коме су сви ови елементи присутни, узимају се у обзир када се анализира активност овог музичара. Медијска технологија и медијска култура јесу оквир без кога Гулдове активности у овом облику не би било. У том смислу, међуоднос услова које поставља медијска технологија као конститутиван чинилац укупне стварности и конкретних музичких пракси у XX веку, као и усвајање одређених знања из теорије медија, јесу важна питања за музикологију, како би се појаве тих пракси разумеле у свој својој сложености. У том међуодносу, како је показано на примеру Гулдове активности, медији не служе само као преносиоци порука и садржаја који постоје независно од њих, већ управо као структура која је одлучујућа за њихов начин постојања и рецепирања.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BIJKER, Wiebe E. "Social Construction of Technology." In: BERG, Olsen Jan Kyrre, Stig Andur Pedersen, Vincent F. Hendricks (eds.). *A Companion to the Philosophy of Technology*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- BRIGGS, Adam, Pol Koblj (ur.). *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio, 2005.
- GOULD, Glenn. "The Prospect of Recording." In: COX, Christoph, Daniel Warner (eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2009.
- GOULD, Glenn. "Music and Technology." In: PAGE, Tim (ed.). *The Glenn Gould Reader*. New York: Vintage Books, 1984.
- HALL, Stuart et al. (eds.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972–79*. London: Routledge, 1980.
- KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- KUN, Tomas S. *Struktura naučnih revolucija*. Beograd: Nolit, 1974.
- MANTERE, Juha Markus. *The Gould Variations: Technology, Philosophy and Criticism in Glenn Gould's Musical Thought and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- RADISAVLJEVIĆ, Sanela. „Glen Gould: pijanizam u doba medija“. U: ŠUVAKOVIĆ, Miško, Aleš Erjavec (ur.). *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009.
- SANDEN, Paul. "Hearing Glenn Gould's Body." *Current Musicology* No. 88 (Fall 2009): 7–34.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Estetika muzike*. Beograd: Orion Art, 2016.
- VAN LOON, Joost. *Media Technology: Critical Perspectives*. Maidenhead: Open University Press, 2008.
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Marija T. Maglov

GLENN GOULD, MEDIA TECHNOLOGY, MUSICOLOGY

Summary

The basic idea of this paper is that media technology sets conditions in which one can think music, and that this technology frames the way in which particular musical practices of the 20th century exist and through which they could be acknowledged. The 20th century itself is significantly defined by the media and media culture phenomena. But, at the same time, although media technology marks all the practices emerging in the past century, it is itself shaped by the specific social, cultural, economic and, in the case of music, characteristically musical components. In that sense, paradigmatic figure for taking all this elements into account when speaking about music and technology surely is that of Canadian pianist Glenn Gould. He is an artist whose career is intrinsically bound to the emergence of (then) new technologies of sound recording. Beside stating his preference of working in electronic studio by the way of completely abandoning the concert stage at the height of his career, Gould declared his attachment to the ideas of electronic reproducibility of music in his numerous texts. Another aspect of the close bond of Gould's persona with the media culture that could be analyzed is the formation of the "Gouldism", or the cult of the artist in the popular culture. This was shaped as a strategy of his publisher, as a new method for attracting more listeners and consumers of recordings, since they were aimed at music market. As for the structure of the paper, some general notions on media technology within media theory are examined, as well as the need to include these in the corpus of musicological knowledge. With this in mind, some aspects of Gould's activity, his attitudes and poetic statements are understood. The goal is to show how media technology is constitutive for the highly distinguished Gould's poetics in more than one sense.

Keywords: media technology, media culture, music recording, Glenn Gould, musicology.